

Stefan Drees

Musik und Alltag

Bedingungen einer Konstellation aktuellen Komponierens*

»Die Rolle des Komponisten besteht darin, das, was uns diesseitig akustisch umgibt, zu kommentieren.«[1] Diese lapidare Aussage des 1974 geborenen Martin Schüttler führt direkt ins Zentrum der Problemstellung; denn sie ist paradigmatisch für eine ganze Reihe von Komponisten, die sich heute mit der Fragestellung befassen, wie sich künstlerische Arbeit und Alltag aufeinander beziehen lassen. Im Folgenden sollen – in Vorausschau auf eine umfassendere Studie – anhand einiger Beispiele die Intentionen solchen Komponierens hinterfragt und ihr Bezug zum Dispositiv Alltag näher umrissen werden. Zugleich geht es aber auch darum, auf gedankliche Zusammenhänge mit älteren Phänomenen seit Beginn des 20. Jahrhunderts hinzuweisen, die, wenngleich sicherlich nicht immer im Zuge von Rezeptionsprozessen mit aktuellen Werken verknüpft, zum tieferen Verständnis des künstlerisch zugespitzten Alltagsbezugs beitragen können.[2]



Der Begriff »Alltag« selbst ist einem nicht unwesentlichen historischen Bedeutungswandel unterworfen. Peter Wicke hat in einer begriffsgeschichtlichen Studie darauf hingewiesen, dass die Deutung und Wahrnehmung formalisierter Handlungsabläufe innerhalb des täglichen Erfahrungs- und Erlebnisraums »eine reale und abgrenzbare Alternative« voraussetzt, »die erst im Kontext der Industrialisierung mit der Verselbständigung von Arbeitszeit und Freizeit gegeneinander erreichbar war«.[3] Nur unter dieser Voraussetzung konnte die über ein soziales Raster erfolgte Strukturierung des Lebensprozesses entlang immer wiederkehrender Ereignisse als Alltag klassifiziert werden, um zugleich jenen anders gearteten Erfahrungsraum abzugrenzen, der als »Refugium der Selbstverwirklichung« und »selbstbestimmter Erlebnisraum« nicht dem Diktat aufgezwungener Routinen und sich wiederholender Muster unterliegt.[4] Der »Evidenz des Faktischen«,[5] die ihren Ausgangspunkt in den äußeren Zwängen des Lebens hat, steht demnach innerhalb des Bedeutungsgefüges Alltag eine subjektive Komponente gegenüber, die einen gewissen Spielraum dafür lässt, was individuell jeweils als alltäglich erfahren und was aus diesem Bereich ausgegrenzt wird. Folglich bemüht der Bezug auf den Alltag immer »ein dichotomisches Erfahrungs- und Deutungsmuster«, das um die Pole »gewöhnlich« einerseits und »außergewöhnlich« andererseits zentriert ist.[6] Darauf bezogen lässt die Veränderung historischer Kontexte allerdings den Schluss zu, dass die Entgegensetzung von Alltag und wie auch immer geartetem Nichtalltag kein »starres Schema mit einer fixen Struktur« ist, weshalb »die Praktiken, die auf diese Pole projiziert werden« nicht generell als »unveränderliche und schlechterdings nur hinnehmbare Gegebenheiten« wahrgenommen werden.[7] Dies wird gerade daran deutlich, dass in den vergangenen Jahrzehnten, also mit dem Übergang in das postindustrielle und digitale Zeitalter, das als Alltag klassifizierbare »Gewebe von Handlungsroutinen […] an Kontur, an Dauer und Stetigkeit verloren« hat,[8] wodurch die polare Konfrontation mit dem Nichtalltäglichen in zunehmendem Maße obsolet geworden ist.

* Der Aufsatz basiert auf der öffentlichen Antrittsvorlesung, die der Autor zum Abschluss seines Habilitationsverfahrens am 3. November 2009 an der Hochschule für Musik und Theater Rostock gehalten hat.

1 Martin Schüttler, zit. nach Michael Rebhahn: *Schöner leben. Der Komponist Martin Schüttler*, in: *MusikTexte* 121 (Mai 2009), S. 4–6, hier S. 4.

2 Dass dieses Phänomen auch in anderen Künsten auftritt, kann hier nur am Rande erwähnt werden. Vgl. dazu etwa die aus Treibgut und Strandmüll gefertigten Skulpturen von Ursula Stalders oder das auf einem Weblog mit tagebuchähnlichen Notizen basierende Buch *Abfall für alle. Roman eines Jahres* (Frankfurt a. M. 1999) von Rainald Goetz.

3 Peter Wicke: *»Adieu Alltag.« Vom Verschwinden des Alltags in den postmodernen Lebenswelten – Anmerkungen zu einem Begriff*, in: *Positionen* 76 (August 2008), S. 2–5, hier S. 3.

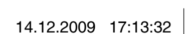
4 Ebd.

5 Ebd.

6 Ebd., S. 2.

7 Ebd., S. 4.

8 Ebd.





In gleichem Maße zeichnen sich auch einige Tendenzen zeitgenössischen Musikschaffens durch eine (mehr oder minder stark ausgeprägte) Neigung zur Auflösung der Grenzen zwischen beiden Lebensbereichen ab.[9] Sie geht einher mit einem gravierenden Wandel unserer Formen des Umgangs mit Musik und Klang sowie mit einer teils damit zusammenhängenden Transformation der akustischen Umwelt, die sich vor allem seit den Sechzigerjahren unter dem Einfluss einer leicht verfügbaren Medientechnologie vollzogen hat. Die technische Reproduzierbarkeit von Klang, dessen grenzenlose, weil nicht mehr an bestimmte Örtlichkeiten gebundene Verfügbarkeit sowie der vielfältige Einsatz im Zuge von Produkt- und Sounddesign sind nur einige der Aspekte, die unsere Lebenswelt heute durchdringen, was zu einer vormals nie erreichten Präsenz des ästhetisch Disparaten geführt hat, verbunden mit Wahrnehmungsmustern, die das Prinzip der Collage zum *status quo* der Alltagserfahrung erheben.[10] Daher erweist sich der künstlerische Bezug auf den Alltag letztlich als Fragestellung dazu, wie die Grenzen zwischen Kunst und Leben aufgehoben werden können oder, in einer weniger radikalisierten Form, durch welche Mittel sie zumindest so wahrnehmbar gemacht werden können, dass sich dadurch – ausgehend etwa von den fragmentierten und komplexen Klangereignissen, mit denen wir im Alltag ganz selbstverständlich umgehen – neue musikalische Qualitäten ergeben können.

I
Ästhetischer Eigenwert

Bereits mit der zunehmenden Technisierung des urbanen Lebens zu Beginn des 20. Jahrhunderts geht ein wachsendes Interesse am künstlerischen Potenzial von Geräuschen der Alltagswelt einher. In seiner Schrift »L'arte dei rumori«, 1913 in Form eines Manifests publiziert und 1916 in Buchform mit vertiefenden Erläuterungen versehen,[11] entwirft Luigi Russolo (1885–1947) eine auf »Geräusch-Tönen« basierende Kunstform, die sich solcher Begleiterscheinungen der Moderne bedient, um – im Bruch mit bisherigen musikalischen Traditionen – das Fundament für eine radikal neue musikalische Kunst zu legen.[12] Für Russolo ist die Entdeckung des Geräuschs als künstlerisch gestaltbares Material eine Konsequenz aus der musikhistorischen Entwicklung mit ihrem Hang zu verstärkter, bisweilen die Grenzen der Tonalität sprengender harmonischer Komplexität, die jedoch wiederum nur in Abhängigkeit von der technischen Entwicklung denkbar ist. Mit anderen Worten entspricht dem modernen Leben eine aus dessen Rahmenbedingungen hervorgehende musikalische Ausdruckskunst. Deshalb hegt Russolo keinen Zweifel daran, dass sich der moderne Mensch gerade aufgrund seiner Lebenssituation »stärker an geschickt kombinierten Geräuschen von Straßenbahnen, Vergasermotoren, Wagen und kreischenden Menschenmengen als beispielsweise am wiederholten Hören der ›Eroica‹ oder der ›Pastorale‹«[13] erfreuen und diesbezüglich seine Alltagserfahrung als Verständnisgrundlage nutzen kann: »Jedes Ereignis unseres Lebens wird von Geräuschen begleitet. Geräusche sind unserem Ohr folglich vertraut und können uns unmittelbar ins Leben zurückrufen. Der Ton, dem Leben entfremdet, durch und durch musikalisch, ein Ding an sich, zufällig und nicht wesentlich, ist für unser Ohr das geworden, was dem Auge ein allzu bekanntes Gesicht bedeutet; das Geräusch



9 Dass es sich dabei um kein neues Phänomen handelt, zeigt etwa der Anspruch von Performance-, Happening- und Fluxus-Künstlern der Sechzigerjahre, den Alltag selbst zur Kunst zu erklären.

10 Vgl. hierzu Ulrich Mosch: *Die Collage als Normalfall – akustische Umwelt und musikalische Wahrnehmung*, in: *Musik – Wahrnehmung – Sprache*, hgg. von Claudia Emmenegger, Elisabeth Schwind und Oliver Senn, Zürich 2008, S. 11–22.

11 Luigi Russolo: *Die Kunst der Geräusche*, hg. und mit einem Nachwort versehen von Johannes Ullmaier (= edition neue zeitschrift für musik), Mainz 2005; die im Folgenden erwähnten Musikstücke sind auf einer beigelegten CD dokumentiert.

12 Mit den Auswirkungen auf nachfolgende Komponistengenerationen befasst sich beispielsweise Achim Heidenreich: *»Wir haben Spaß daran, den Krach (…) der Untergrundbahnen im Geiste zu orchestrieren«: Zur Schönheit des Disparaten im italienischen Futurismus und seinen Folgen*, in: *Musik und Urbanität: Arbeitstagung der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik, in Schmöckwitz/Berlin, vom 26. bis 28. November 1999*, hgg. von Christian Kaden und Volker Kalisch, Essen 2002 (= Musik-Kultur Bd. 9), S. 231–243.

13 Russolo, *Die Kunst der Geräusche* (wie Anm. 11), S. 8.

hingegen kommt verworren aus der Regellosigkeit des Lebens zu uns, enthüllt sich nie vollständig und behält uns unzählige Überraschungen vor.«[14] Mit dem Plädoyer für die Geräuschvielfalt des modernen großstädtischen Lebens geht Russolos Augenmerk für die Möglichkeiten einer kontrollierten Wiedergabe bestimmter Geräuschqualitäten einher. Hierzu entwickelte er ein Instrumentarium aus so genannten »Intonarumori« (Geräuschintonatoren), das die Veränderung von Geräuschen in Bezug auf die Parameter Tonhöhe, Rhythmus und Dynamik ermöglichte.[15] Die gleichzeitige Erarbeitung eines Notationssystems erlaubte es darüber hinaus, die intendierten Klangkombinationen niederzuschreiben und in Gestalt einer Partitur der Reproduktion zugänglich zu machen. Erklärtes Ziel hierbei war weniger die illustrative Nachahmung alltäglicher Situationen – eine solche findet sich, wenngleich stilisiert, noch in Russolos frühem Stück »Risveglio di una città« (1913) –, als der Versuch, die Geräusche in ihrer klanglichen Eigenwertigkeit als Komponenten bei der Gestaltung des Tonsatzes einzusetzen, um dadurch eine »neue akustische Sinnlichkeit« in die Musik einzubringen.[16] In den einzigen überhaupt als historische Tondokumente überlieferten Stücken »Corale« (1921) und »Serenata« (1921) – sie stammen von Russolos Bruder Antonio (1877–1942) – geschieht dies durch Vermittlung traditioneller Satztechniken mit den Gestaltungsmöglichkeiten der Intonarumori.



Mit dem Eigenwert von Klängen der Umwelt befasst sich, freilich unter ganz anderen Voraussetzungen, auch der Kanadier Raymond Murray Schafer (* 1933) in seinem Buch »The Tuning of the World« (1977).[17] Schafer deutet die uns umgebende Welt der Geräusche als Spiegel der Zivilisation, der viel darüber verrät, wie wir mit unserer Umwelt umgehen. Der von ihm geprägte Begriff »Soundscape« dient als beweglicher Kern eines semantischen Netzes, in dessen Mittelpunkt der Mensch und seine Hörwahrnehmung positioniert sind. Er ist daher nicht bloß eine Bezeichnung für das auditive Profil von Örtlichkeiten (»sonic environment«), das die ganze Breite von Musik, Sprache und Geräusch bis hin zu synthetischen Klängen und Stille einbegreifen kann, sondern er umfasst auch dessen Verflechtung mit der subjektiven Wahrnehmung, in der Klang und Umwelt als »tiefe Interpretation, Gefühl, Klangerinnerung, Klangbiografie und Identität« verwurzelt sind.[18] Diese Vorstellung von einer Identität stiftenden, auf das Wohlbefinden des Menschen zielenden »Klangökologie«, die nach Möglichkeiten sucht, die ästhetische Qualität des jeweiligen Lebensumfelds zu gestalten, wurde in den Siebzigerjahren auf der Grundlage von Studien entwickelt, die im Rahmen des von Schafer initiierten »World Soundscape Project« angesiedelt waren. Deren erste befasste sich 1973 mit dem Soundscape der kanadischen Hafenstadt Vancouver, indem sie unterschiedliche Aspekte desselben auf Tonband dokumentierte und zum Gegenstand einer Analyse machte.[19] Urbane Klangporträts wie »Ocean Sounds«, »Entrance to the Harbour«, »The Music of Horns and Whistles« oder »The Music of various City Quarters« treten dem Hörer als »musikalisierte Collage und Kadenz aus akustischen Symbolen und Klangwahrzeichen« entgegen,[20] die eine Orientierung am virtuellen Tagesablauf der Stadt suggeriert und bewusst die ästhetischen Qualitäten des Soundscape mitsamt seiner ortspezifischen Semantik (wie etwa dem Klang von Wasser oder Glocken) betont. Aufgrund ihrer medialen

14 Ebd., S. 11.

15 Vgl. ebd., S. 64–70.

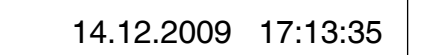
16 Ebd., S. 76.

17 Vgl. Raymond Murray Schafer: *The Tuning of the World*, Petersborough 1977.

18 Hans-Ulrich Werner: *SoundscapeDialog – Klanguage*, in: *NZfM* 165 (2004), Heft 2, S. 12–17, hier S. 15.

19 Das Projekt wurde in den Neunzigerjahren wiederholt und ist in seiner Gesamtheit auf einer Doppel-CD (»The Vancouver Soundscape 1973« / »Soundscape Vancouver 1996«) des kanadischen Labels Cambridge Street Records (CSR-2CD 9701) dokumentiert; ein Vergleich der Aufnahmen vermag zu zeigen, welche gravierenden Veränderungen die städtische Klangumwelt während der verstrichenen Zeit erfahren hat. – Aus dem ursprünglich lokalen Projekt hat sich inzwischen eine weltweit agierende Szene aus Forschern und Künstlern entwickelt, die im *World Forum for Acoustic Ecology* organisiert ist und ihre theoretischen Arbeiten seit 2000 im *Journal of Acoustic Ecology* veröffentlicht (Ausgaben im PDF-Format unter http://interact.uoregon.edu/MediaLit/WFAE/journal/index.html). Vgl. auch regionale Initiativen wie *Berlincast.com* (http://www.berlincast.com) oder *Soundmap of Cologne* (http://www.soundmap.akustikfilm.com).

20 Werner, *SoundscapeDialog* (wie Anm. 18), S. 16.



Fixierung werden die aufgezeichneten Stadtklänge zum jederzeit abrufbaren Abbild von Realität, das den klanglich wahrnehmbaren Zustand eines Ortes zu einer bestimmten Zeit festhält und diese Information bei Bedarf auch in den Konzertsaal transportieren kann. Ausgehend von dieser Umwertung dokumentarischer Aufnahmen hat Schafer auch eigene Kompositionen in die Natur verlagert und umgekehrt die akustische Umwelt in den Konzertsaal eindringen lassen – ein Konzept, das von bedeutenden Klangkünstlern wie Bill Fontana aufgegriffen und weiterentwickelt wurde.[21]

Eine vergleichbare dokumentarische Komponente enthüllt die Konservierung klingender Bestandteile und Verläufe des Alltags durch den französischen Komponisten Luc Ferrari (1929–2005). In seiner elektroakustischen Musik bemüht sich Ferrari um eine Zusammenführung unterschiedlichster Sequenzen aus Alltagsklängen und Sprache mit den Mitteln von Montage und Überlagerung. Ziel ist es, eine musikalische Kontinuität herzustellen, die in der Vorstellung als zusammenhängende Geschichte verstanden werden kann. So wird der Hörer dazu angeregt, sich den Sinn des Gehörten gerade über jene Klänge zu erschließen, die bereits aufgrund ihrer Beschaffenheit mit konkreten Bedeutungen verknüpft sind. Beispiele hierfür sind die zwischen 1967 und 1989 entstandenen Stücke, die Ferrari unter dem Sammeltitel »Presque rien« veröffentlicht hat:[22] Deren erstes, »Presque rien ou Le lever du jour au bord de la mer« (1967–70), entfaltet die realistische Wiedergabe eines erwachenden Fischerdorfes an einem Sommermorgen, vom Komponisten durch subtile Nachbearbeitung von Material arrangiert, das er während eines Ferienaufenthalts auf einer Mittelmeerinsel aufgenommen hatte. Bestimmt wird das Stück durch Elemente wie den Klang der anrollenden Brandung, plötzlich anhebende Zikaden, bellende Hunde, durch das Geräusch von Bootsmotoren oder auch durch Schritte und Stimmen von Vorübergehenden, Kindergeschrei, Gesang und Lachen.[23] Hinter dieser vordergründig den Alltag heraufbeschwörenden Ästhetik steckt jedoch ein weiterer Gedanke: In Werkkommentaren und Interviews hat Ferrari immer wieder der Hoffnung Ausdruck verliehen, dass seine Art des Zusammenfügens von Klängen gerade jene Menschen zum Schaffen eigener Tonbandmusik anregen möge, die normalerweise von der kulturellen Sphäre des Komponierens ausgeschlossen sind.[24] Die Idee einer Art »musique concrète« für Amateure, einer betont anti-elitären Avantgardemusik, zu deren Produktion der Dilettant durch Zugriff auf das jedermann zugängliche Produktionsmittel Tonband in Gestalt von akustischen Schnappschüssen beitragen sollte, hat bedeutsame gesellschaftliche Implikationen: Denn sie richtet sich, analog zur Entdeckung von Handkamera und Fotografie durch den Laien, auf alternative Arten kultureller Aktivität, die es ermöglichen, einen neuen Zugriff auf den Alltag zu bekommen. Ferraris eigener musikalischer Realismus in Bezug auf den Umgang mit Alltagsklängen ist demnach eng mit der Bemühung um eine Erweiterung des Adressatenkreises vom Spezialisten auf das breitere Publikum verknüpft und zielt auf eine Demokratisierung der Kunst, auf eine Auslöschung der Grenzen zwischen Künstler und Nichtkünstler.[25] Daher ist es auch nachvollziehbar, wenn Ferrari – vermittelt durch die Bezeichnungen »Hörbilder« und »elektroakustische Naturfotografien«[26] – seine Tonbandstücke in die Nähe der Landschafts-Foto-




21 Vgl. Stefan Drees: *Bill Fontanas »urban sound sculptures« und die Idee der Relokalisierung von Klängen*, in: *Musik – Transfer – Kultur. Festschrift für Horst Weber*, hgg. von Stefan Drees, Andreas Jacob und Stefan Orgass, Hildesheim 2009 (= Folkwang Studien 8), S. 459–474.

22 Vgl. die CD »Presque rien«, MUSIDISC 245172 (Paris 1995).

23 Vgl. die Beschreibungen bei Daniel Teruggi: *»Klänge, Klänge, nichts als Klänge«. Die »Presque rien«-Stücke von Luc Ferrari*, in: *MusikTexte* 107 (November 2005), S. 59–66, hier S. 62–63, und bei Eric Drott: *»Poor man's ›musique concrète‹«: Luc Ferrari's tape music after 1968*, in: *Musikkulturen in der Revolte. Studien zu Rock, Avantgarde und Klassik im Umfeld von ›1968‹*, hg. von Beate Kutschke, Stuttgart 2008, S. 91–102, insbesondere S. 94.

24 Vgl. Drott: *»Poor man's ›musique concrète‹«* (wie Anm. 23), S. 91.

25 Vgl. ebd., S. 100. Aus diesem Kontext sind auch vergleichbare Stücke zu erklären, die Ferrari während der Siebzigerjahre komponierte, etwa das um eine filmische Ebene erweiterte »Tuchan, village no. 11350« (1976/77), das »Journal d'un journaliste amateur« (1972) oder die Studie »Chantal, ou le portrait d'une villageoise« (1977/78).

26 Luc Ferrari, zit. nach Hansjörg Pauli: *Für wen komponieren Sie eigentlich?*, Frankfurt a. M. 1971, S. 37–59, hier S. 49 und 58.

grafie rückt und ihnen im Leben der Rezipienten einen entsprechenden Platz zubilligt: »Sie sind für die Schallplatte gedacht; man kann sie sich in seiner Wohnung abspielen, so wie man in seiner Wohnung möglicherweise Fotos oder Bilder an den Wänden hängen hat.«[27] Damit möchte der Komponist eine Alternative zum »Ersatzglück frei Haus« liefern, das via Rundfunk und Fernsehen angeboten wird, setzt der »falschen Harmonie« dieser Medien einen kritischen Entwurf entgegen, um die Menschen hellhörig zu machen »für das, was die systemgebundenen Massenmedien über die musikalischen Belange hinaus mit ihnen veranstalten«[28] und liefert ihnen damit zugleich auch Modelle für eigenes künstlerisches Handeln.

II
Satztechnische Verwandlung

Während Schafer und Ferrari durchweg dokumentarisch mit den Klängen des Alltags verfahren, erinnert die Komposition »City Life« für Ensemble (1995) von Steve Reich (* 1936) in gewisser Weise an Antonio Russolos Kombination von traditionellem Instrumentarium und Intonarumori, da es hier primär um die satztechnische Integration von Alltagsklängen – nämlich um jene der Metropole New York – geht. Die vom Komponisten aufgezeichneten Umweltgeräusche, »die von Autohupen, zuschlagenden Türen und Druckluftbremsen über das elektronische Türsignal der New Yorker U-Bahn bis hin zu Rammen, Autoalarmanlagen, Herzschlägen, Schiffshörnern, Bojen sowie Feuerwehr- und Polizeisirenen reichen«,[29] werden über zwei Sampling-Keyboards eingespielt und bilden eine eigene, den Instrumenten des Ensembles gleichberechtigte Schicht des Tonsatzes. Diese übernimmt eine ähnliche Funktion wie die instrumentalen Klangfarben, bleibt jedoch zugleich auch als Träger bestimmter Signale und Alltagskontexte erkennbar; darüber hinaus nutzt der Komponist die Einspielungen auch, um musikalisches Material abzuleiten – je nach Beschaffenheit der Originalklänge können dies Rhythmik, Tonhöhenstrukturen und/oder Harmonik sein – und dieses ausdrücklich als auf konkrete alltägliche Erscheinungen bezogen kenntlich zu machen.[30] Selbst dort, wo die Klänge der Stadt durch Instrumentalstimmen verdoppelt werden, was ihre Integration in den Ensembleklang unterstreicht, bleiben sie als das erkennbar, was sie ursprünglich waren: als Geräusche aus dem Alltag, die semantisch konnotiert sind und daher auch weiterhin als Repräsentanten spezifischer Phänomene identifiziert werden können. Gemeinsam mit den hier gleichfalls benutzten Spracheinspielungen kommt ihnen der Charakter von Dokumenten zu, da sie, wie der Werktitel signalisiert, Situationen des urbanen Lebens gedanklich umreißen und klanglich repräsentieren. Auf diese Weise schafft Reich, damit in gewissem Sinne die Grundidee von Schafers Soundscape-Studien aufgreifend, ein »musikalisch-akustisches Portrait von New York«,[31] das in fünf Sätzen unterschiedliche Momente des Alltags einfängt und sie in eine bogenförmig angeordnete Narration einbettet. Alltagsrealität wird hier also dergestalt auf Kunst abgebildet, dass sie in Abhängigkeit von ihrer Beschaffenheit und Anordnung einzelne Strukturmomente der Musik bestimmt und diese mit außermusikalischen Aspekten verbindet.




Als Vergleich hierzu bietet sich das Verfahren des Komponisten Maximilian Marcoll (* 1981) an, der sich seit einigen Jahren mit der Übertragung aufgezeichneter Klangereignisse aus dem Alltag in instrumentale Ensembles befasst.[32] Der diesem Konzept zugrunde liegende Transkriptionsprozess, also die Übersetzung komplexer Ursprungsklänge in musikalische Notation und ihre damit verbundene satztechnische Assimilation, ist gleichbedeutend mit einer Reduktion des realen Klangflusses, zumal Mar-

27 Ferrari, zit. nach ebd., S. 58.

28 Ferrari, zit. nach ebd., S. 59.

29 Steve Reich: *Anmerkungen des Komponisten*, in: *»City Life« for Ensemble*, Partitur Hendon Music, New York 1998, o. S.

30 Zur Entstehung der Komposition vgl. Manfred Waffenders Dokumentarfilm *Steve Reich's »City Life«. Creation and Performance of a Work inspired by Sounds of New York City*, NVC Arts 2564 69907-5 (DVD 2007).

31 Georg Sachse: *Sprechmelodien, Mischklänge, Atemzüge. Phonetische Aspekte im Vokalwerk Steve Reichs*, Kassel 2004 (= Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 2), S. 192.

32 Klangbeispiele zur Musik Marcolls sowie zu jener der nachfolgend diskutierten Komponisten Michael Maierhof, Martin Schüttler und Hannes Seidl finden sich auf der Website *Stock11* (http://www.stock11.de).

coll nicht das Hilfsmittel einer vollständigen computergenerierten Klanganalyse in Anspruch nimmt, sondern mit einem auf Basis eigener Software vollzogenen Hördiktat arbeitet, so dass die Alltagsklänge durch die subjektive Wahrnehmung gefiltert werden. Die hierbei stattfindende Veränderung bleibt dem Hörer jedoch nicht verborgen, weil ein Vergleich zwischen selektiver Transkription und Original durch die Konfrontation des Ensemblesatzes mit Einspielungen der ursprünglichen Klangereignisse ermöglicht wird. Dadurch tritt die während des Übersetzungsvorgangs entstandene Differenz zwischen Originalklang und komponierter Imitation in den Mittelpunkt und wird im Sinne einer »Verwandlung von Identitäten« als Spannungszustand in der Musik erfahrbar.[33] Darüber hinaus legt der Komponist viel Wert auf die »konkrete, profane und oft private Herkunft« des verwendeten Klangmaterials, das einerseits alltäglicher Natur und andererseits ganz klar an einen Ort und einen Zeitpunkt gebunden ist – ein Ansatz, der dazu beitragen soll, »die Mauer zwischen Kunst und Leben möglichst niedrig und durchlässig zu halten«. Während sich Marcoll in früheren Studien jeweils nur einer einzigen Klangsituation gewidmet hat und seinen Kompositionen etwa Aufnahmen der Verkehrsgeräusche von einer Autobahn (in der »Studie über akustische Realität: Montag Mittag – Essen Huttrop« für Blockflöte, Altflöte, Schlagzeug, Kontrabass und Zuspielung, 2006) oder vom Innenhof seiner Berliner Wohnung (in »Samstag Morgen – Berlin Neukölln. Studie. Und Selbstportrait. Mit Hirsch« für Klavier und Live-Elektronik, 2007) zugrunde legte, versucht er in den jüngeren Werken seiner »Compounds«-Reihe, mehrere Klangquellen mit voneinander abweichender Beschaffenheit zu kombinieren. Hier vollzieht sich die kompositorische Arbeit, der im Titel »Compound« thematisierten Idee eines Gemischs folgend, auf der Basis einer größeren Materialauswahl, die es dem Komponisten erlaubt, auf verschiedenen akustischen Phänomenen gründende Transkriptionen und deren jeweilige musikalische Identitäten miteinander zu vermitteln und damit neue Kontexte zu generieren. So schafft Marcoll in »Compound No. 1: CAR SEX VOICE HONKER« für zwei Akkordeons und Live-Elektronik (2008) durch Koppelung der vier genannten Hauptattribute an unterschiedliche Ausdrucksmöglichkeiten der beteiligten Instrumente (geräuschhaftes Spiel, Simulation von Atem und Sprachtonfall, genau artikulierte Tonhöhen) über klangliche Verwandtschaften Wechsel der Bezugsebenen, die sich durchaus als narrative Komponenten verstehen lassen.



III
Transzendierung

Marcolls Ansatz geht mit einer Durchdringung von Kunst und Alltag einher, im Zuge derer das Alltägliche mit einer ästhetischen Dimension ausgestattet wird. Ein ursprünglich nicht der Kunst zuzurechnender Bereich wird, künstlerisch aufgewertet durch seine Transformation in musikalisches Material, einer Umfunktionalisierung unterzogen. Nach Auffassung von Michael Maierhof (* 1956) bilden solche »Übersetzungen von Realitätserfahrung ins Akustische« und die »dazu gehörige Erarbeitung der entsprechenden Formprozesse« wichtige kompositorische Aufgabenstellungen.[34] Hieraus erklärt sich Maierhofs Interesse an der Verwandlung alltäglicher Gegenstände in Musikinstrumente, bei der er sich darauf konzentriert, die ausgewählten Objekte genauestens auf ihre klanglichen und spieltechnischen Möglichkeiten zu untersuchen und sie mitunter auch durch Präparationen zu verändern, um Einfluss auf ihre akustischen Eigenschaften zu nehmen.[35] In Arbeiten wie »Untergrund 2« für fünf Spieler auf Glasplatten (2001/02) oder »shopping 4« für drei Spieler auf Luftballons (2005/06) entkleidet er dadurch die Alltagsobjekte ihrer vertrauten Funktionen und macht sie unter Bezug auf bislang vernachlässigte klangliche Seiten zu Werkzeugen musikalischer Gestaltung. Kompositionen wie »x-fach 1« für Oboe,



33 Dieses und die folgenden Zitate aus Maximilian Marcoll: *Allgemeines zur gegenwärtigen Arbeit*, unpubliziertes Typoskript zu den Werken der »Compounds«-Reihe, 2009.

34 Michael Maierhof: *Anker in der Realität. Die andere Dimension eines Crossover*, in: *Positionen* 71 (Mai 2007), S. 15–16, hier S. 15.

35 Vgl. Jan Kopp: *Der gespaltene Klang. Zur Musik Michael Maierhofs*, in: *MusikTexte* 122 (August 2009), S. 39–44, hier S. 40–41.

Kontrabass, Klavier und Schlagzeug (1998/99) lassen darüber hinaus erkennen, wie Maierhof traditionelle Musikinstrumente mit Alltagsgegenständen als Klangerzeuger kombiniert.[36] Unter der Voraussetzung absoluter klanglicher Gleichberechtigung beider Gruppen zielt dieses Verfahren auf die Bereitstellung einer übergeordneten Skala aus Klängen, die vom unveränderlichen Einzelton bis hin zu komplexen Geräuschschichtungen reicht und allein mit den Mitteln herkömmlicher instrumentaler Klangproduktion nicht realisierbar wäre. Dieser »Bezug zu einer alltäglichen Klangwelt, die jenseits – oder vielleicht besser: diesseits – aller musikalischen Klänge liegt und nichts Anderes ist als unsere akustische Realität moderner Zivilisationslaute«,[37] begegnet in verstärktem Maße dort, wo der Komponist Aufnahmen aus dem Alltag in seine Musik einbezieht oder, wie in »splitting 5« für Violine, Zuspielung und Video (2000/01), visuelle Elemente hinzufügt. Die Besonderheit im Umgang mit den hier verwendeten Klangbruchstücken – es handelt sich um die Geräusche laufender Flugzeugturbinen sowie um Hiphop- und Soul-Klänge – und den stummen Videoeinstellungen von Flugzeugdetails resultiert aus der Art, wie Maierhof sie gegen die zwischen verschiedenen Untertönen[38] hin und her springenden Klänge der Violine schneidet. Indem er Annäherungen und Übergänge zugunsten klanglicher Konfrontation vermeidet, unterstreicht er den Objektcharakter des Klingenden und schafft Wahrnehmungssituationen, in denen die Alltagsklänge auditiv und visuell »zu oszillieren beginnen und allmählich ihre musikalischen Qualitäten offenbaren, während die Liveklänge einen eigentümlich realistischen Charakter annehmen«; der Wahrnehmung öffnet sich so »eine Zwischenwelt, in der Alltag und artifizielle Klänge einander auratisch durchdringen, ohne sich klanglich anzunähern«.[39] Solche Strategien zielen letzten Endes auf eine Umwertung des Alltäglichen, die den Gegenständen und Klängen ein neues, erweitertes Bedeutungsgefüge erschließt.



Vergleichbares lässt sich auch für die Musik des eingangs erwähnten Martin Schüttler und seines Kollegen Hannes Seidl (* 1977) geltend machen, doch rückt bei beiden die Nähe zum Alltag noch stärker ins gedankliche Zentrum des Komponierens. Wenn Schüttler formuliert, er sehe die Aufgabe des Komponisten darin, »sich auf die uns umgebende Hörsituation einzustellen und eine Art von gesellschaftsrelevanter Aussage dazu zu treffen«,[40] lenkt er den Blick auf das bisweilen undurchschaubare akustische Gewirr, das uns täglich umgibt, ohne dass wir uns ihm entziehen können.[41] Gerade die an diesem Befund ansetzende Wahl von akustischen Fundstücken dient Schüttler als Grundlage für einen Ansatz kritischen Komponierens, den er als politische Kunst im Sinne seines Lehrers Nicolaus A. Huber versteht.[42] Durch den Bezug auf die akustische Realität der Gegenwart wird das Kunstwerk bewusst im Jetzt positioniert: Schüttlers Entscheidung, hierdurch »das Ohr auf relevante akustische Tatsachen zu lenken und die Sinne vor dem, was uns umgibt, nicht zu verschließen«,[43] hat Folgen für die Erscheinungsweise seiner Musik, denn diese »verweigert sich der Demonstration einer handwerklichen Versiertheit«, bedient sich stattdessen »einer spröden, unverfeinerten Klanglichkeit und spekuliert auf die unmittelbare Wirkung von schlichten,



36 Verwendet werden – von Pianist und Schlagzeuger bespielt – Stahlschüsseln, Plastikbecher, Filmdosen, eine verrostete Eisenplatte, Eisbecher und ein Karton. Eine ausführliche Betrachtung hierzu findet sich bei Hella Melkert: *Abenteuer mit System. Der Hamburger Komponist Michael Maierhof*, in: *MusikTexte* 122 (August 2009), S. 29–38, insbes. S. 32–33.

37 Kopp, *Der gespaltene Klang* (wie Anm. 35), S. 40.

38 Untertöne entstehen bei einer Tonproduktion mit stark geräuschhafter Komponente, durch die sich bei Streichinstrumenten mittels genauer Dosierung von Bogendruck, -geschwindigkeit und -position Klänge in der unteren Oktave, Oktave plus Quinte oder gar Doppeloktave der gestrichenen Tonhöhe erzielen lassen. Zu Maierhofs Verwendung von Untertönen vgl. Melkert, *Abenteuer mit System* (wie Anm. 36), S. 31.

39 Kopp, *Der gespaltene Klang* (wie Anm. 35), S. 42.

40 Schüttler, zit. nach Rebhahn, *Schöner leben* (wie Anm. 1), S. 3.

41 Ein prägnantes Beispiel für diese Situation hat bereits John Cage geliefert, in dessen stillem Stück *4'33"* (1952) nichts mehr klingt, was vom Interpreten erzeugt würde. Hierdurch wird das Dispositiv Konzert in Frage gestellt und für sämtliche Klänge des Alltags geöffnet.

42 Vgl. Nicolaus A. Huber: *Kritisches Komponieren* [1974], in: Ders.: *Durchleuchtungen. Texte zur Musik 1964–1999*, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden 2000, S. 40–42.

43 Schüttler, zit. nach Rebhahn, *Schöner leben* (wie Anm. 1), S. 4.

profanen, zuweilen abgegriffenen Materialien«.[44] In der Komposition »schöner leben 2 (Monument für T. H.)« für präpariertes Klavier mit Verstärkung und Zuspielungen (2006) siedelt Schüttler beispielsweise den einfachen Klavierton unter Zuhilfenahme unterschiedlichster materialer und musikalischer Mittel (etwa »Aluminiumfolie, Fis-Dur-Akkord, Terz, Lautsprecher, Verstärkung«) auf einer »Skala von pluralistischen Materialien« an,[45] wodurch er zu einer gleichrangigen Komponente unter vielen wird. Durch diese Verankerung in Momenten der akustischen Alltagsrealität wird Kunst – so die dahinter stehende Idee – zu einem Werkzeug, mithilfe dessen sich die Gegenwart besser begreifen lässt.



Damit verfolgt Schüttler ähnliche Ziele wie Hannes Seidl, dessen Schaffen zugleich an den technischen und gesellschaftlichen Bedingungen heutiger Musiknutzung ansetzt. Allgemeine Verfügbarkeit von Tonträgern und leichte Handhabbarkeit von Speichermedien wie dem MP3-Player ermöglichen generell einen freien Zugriff auf Klangeigenschaften und Abfolge des Erklingenden. Insofern hat die Entwicklung der Reproduktionstechnologie nicht nur dazu beigetragen, das Ritual des Konzerts zu suspendieren; sie hat auch eine weit reichende Durchdringung von Alltag und gestalteter Freizeit nach sich gezogen, da entsprechende Geräte immer und überall eingesetzt werden können und Musikhören zunehmend in den öffentlichen Raum verlagert worden ist. Dieser Situation versucht Seidl mit der Machart seiner CD »Musik für übers Sofa« Rechnung zu tragen, deren Titel ausdrücklich den privaten Hörraum bezeichnet und in gewissem Sinne an Ferraris künstlerischer Konzeption anknüpft: »Im privaten Raum findet keine Aufführung statt, dementsprechend wird nicht auf die Hörhaltung eines Konzertbesuchers spekuliert; vielmehr gibt sich das Sekundärmedium [CD] als solches zu erkennen – mit einer Klangrealität, die im Konzertsaal nicht zu erleben wäre. Hörbar werden die Distanzen der Mikrofone zum Instrument sowie unterschiedliche räumliche Perspektiven, daneben kommen Schnitt- und Montagetechniken zur Anwendung, die der Reihungslogik des Konzerts widersprechen: Wiederholungen, Vorschauen, Rückblicke und Nachzeichnungen.«[46] Werke, die im Konzertsaal ganz anders klingen, unterliegen also im Zuge der Postproduktion einer klanglichen Veränderung, die den speziellen Hörgewohnheiten unserer Zeit Rechnung tragen soll. Entsprechend ist das Material der Komposition »The Art of Home Entertainment« für Violine, Tenorsaxophon, Klavier, Schlagzeug und Zuspielungen (2006) »bewusst blass gehalten, ihr Verlauf scheint unmotiviert, ausgedünnt, keinem Zusammenhang verpflichtet«.[47] Als verbindendes Moment nutzt Seidl die stark reduzierte Basis einer in unterschiedlichem Grad präsenten, als »Beat« aufgefassten rhythmischen Grundierung, die als eine Art Auffangbecken für alle disparaten Klanggestalten fungiert. Damit modifiziert er »Methoden des Mainstream-Pop, in dem der Beat als Fundament mehr oder minder substituierbarer Überbauten wirkt – als gemeinsamer Nenner der intendierten Eingängigkeit«.[48] Der Komponist reagiert damit auf Praktiken kommerzieller Musik, indem er deren zentrale Muster modifiziert und gerade noch erkennbar einbezieht, um daraus die Möglichkeit für einen kritischen Zugang zu unserem Hörverhalten zu gewinnen. Dabei strebt Seidl, darin mit Schüttler übereinstimmend, eine bewusst »kunstlose« Musik an, die ihren Bezug auf den Alltag aus dem Umstand legitimiert, dass dieser als grundlegendes Erfahrungsfeld eine gemeinsame Basis für die Kommunikation zwischen Komponist und Hörer bietet – ein Moment, das schon für Russolo entscheidend gewesen ist. Beide Komponisten markieren damit im Gegensatz zu Maierhof eine Position, die sich durch ihre dezidierte, fast schon demonstrative Abkehr »vom Tonsetzerisch-Gemachten«[49] dem Anschein des Elitären entziehen möchte. Das Gemeinsame aller drei Ansätze liegt jedoch in jenem Brückenschlag, durch den – über Materialien wie über Praktiken – die Verbindung zwischen Musik und täglichem Leben eine neue Qualität erhält.



44 Ebd., S. 5.

45 Schüttler, zit. nach ebd., S. 6.

46 Michael Rebhahn: *Musik für übers Sofa*, in: Booklet zur CD Wergo WER 6574 2, Mainz 2009, S. 2–8, hier S. 2–3.

47 Ebd., S. 4–5.

48 Ebd., S. 5.

49 Stefan Fricke: *Pelze & Restposten*, in Booklet zur CD Wergo WER 6575 2, Mainz 2009, S. 2–9, hier S. 7.

Die kompositorische Gestaltungsidee, Elemente unserer akustischen Umgebung in das Kunstwerk zu integrieren, wie sie hier an einigen Beispielen nachvollzogen wurde, zielt häufig, wenn auch in unterschiedlich starkem Maße ausgeprägt, auf eine ganzheitliche Erfahrung, bei der Musik nicht mehr als weltabgewandte Tätigkeit, sondern bezogen auf den gesellschaftlichen Ort und die Zeit ihrer Entstehung vermittelt werden soll. In diesem Sinne kann man mit Gisela Nauck feststellen, dass sich in der Hinwendung zum Alltäglichen der Musik »ein auch künstlerisch präziser fokussierter Wirklichkeitssinn« erschließt, »der in der Lebenspraxis ansetzt und diese auf verschiedene Weise in Kunst einfließen lässt«.[50] Hinter diesem ästhetischen Konzept der Erfahrung von Alltagswirklichkeit zeichnet sich so auch immer wieder die Idee einer »musica impura« ab: einer Musik, die sich zur Welt hin öffnet und diese gleichzeitig in sich einlässt, um dadurch, dem Hörer entgegen kommend, eine neue, auf den Praktiken des Alltags basierende Sprachfähigkeit zu gewinnen. Allerdings erfordern solche Überlegungen immer auch eine Überschreitung des autonomen Systems Musik, weil dieses allein aufgrund seiner systemimmanenten Gesetzmäßigkeiten zu außermusikalischen Bezugnahmen nicht fähig ist. Ob dies im Einzelfall tatsächlich gelingt, ist eine Frage, die zwar im Rahmen dieses Textes nicht diskutiert werden kann, die aber gleichwohl für die Beurteilung der Beziehung zwischen Musik und Alltag bedeutsam sein dürfte.

50 Gisela Nauck: *Leben Wirklichkeit Alltag. Überlegungen und Rückblicke zu einer brisant gewordenen Problematik*, in: Positionen 76 (August 2008), S. 14–19, hier S. 16.

